

LA VUELTA A CASA. REFLEXIONES SOBRE LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA (THE BEST YEARS OF OUR LIVES. WILLIAM WYLER, 1946)

Luisa Moreno
Universidad de Valladolid

The Best Years of Our Lives fue dirigida por William Wyler en 1946, es decir, poco después del término de la Segunda Guerra Mundial. Basada en una novela de Macklinlay Kantor, nos cuenta, a través de tres historias entrelazadas, el periodo de readaptación a la vida civil de tres excombatientes norteamericanos: el sargento Al Stephenson (veinte años de matrimonio con Milly; padre de Peggy y Robert); el capitán de bombarderos Fred Derry (casado con Marie; se relacionará con Peggy); y el marinero de portaaviones Homer Parrish (su novia Wilma le espera).

Consultando la historia del cine vemos que esta película goza de la categoría de obra maestra, y que los cronistas de la época tomaron nota de que fue recibida por el público coetáneo de manera muy sentida. Emocionó profundamente a sus espectadores. Hoy en día sigue teniendo la misma capacidad de emocionar. El objetivo de nuestro ejercicio de análisis es indagar en los mecanismos que hacen de esta película una obra maestra emocionante.

CINE CLÁSICO, RELATO SIMBÓLICO

Estamos ante un film clásico; clásico no sólo por su ubicación cronológica dentro de la historia del cine de Hollywood, sino fundamentalmente porque reúne una serie de características que le hacen merecedor de este calificativo (1). En primer lugar diremos que se trata de un relato simbólico, es decir, un relato capaz de suturar el desgarró que el encuentro con «lo real» supone necesariamente (2). Definiremos el complejo concepto de «lo real» (3) como *lo que escapa al orden imaginario y de lo semiótico: lo que no se reconoce como gestalt, como forma conformada, y lo que escapa a toda significación: lo asignificante*. En segundo lugar anotaremos la importancia que cobra ese segmento del relato que, siguiendo la nomenclatura aristotélica, denominamos el *nudo* (4), localizado en el centro de la narración.

Como ya hemos apuntado, en este film encontramos tres tramas que se relacionan entre sí: las historias de tres hombres que, tras varios años de ausencia, vuelven a sus hogares, donde habrán de librar aún pequeñas batallas: «me siento

como si fuera a desembarcar en Normandía» dice Al Stephenson cuando va acercándose a su casa.

Hemos definido lo real como *lo indecible*, como algo que no se puede nombrar; no obstante, lo que sí podemos hacer es delimitar su territorio. Vamos a centrarnos en el territorio de lo real que localizamos en *la trama Homer* (F.1.)



La trama Homer

LA TRAMA HOMER

Homer perdió sus manos en un incendio del portaaviones donde estuvo destinado. En lugar de manos, ahora tiene unos garfios, unos ganchos articulados que le han enseñado a manejar en su recuperación en el hospital militar. Pero, como anota su colega Al Stephenson, hubo cosas que no le pudieron enseñar: «no pudieron enseñarle a abrazar a su novia, ni a acariciarla el pelo». Lo real en la trama Homer se juega en ese terreno: el hombre mutilado habrá de responder a la interpelación sexual de la mujer que le desea, tendrá que aprender a abrazar a la mujer que le espera.

Aunque la historia de Homer es sólo una de las tres que componen *The Best Years...*, creemos que es sin duda la que articula con mayor consistencia el total del film, tanto desde el punto de vista estructural, pues la disposición de los segmentos que la integran es, en conjunto, determinante —uno de ellos es el centro exacto, otro es la conclusión—, como desde el punto de vista emocional: es la historia más desgarradora, y su protagonista el más desgarrado.

Una de las características de los relatos clásicos es su densidad simbólica, su capacidad de configurar un sentido —tomemos la palabra «sentido» en sus diversas acepciones— para el sujeto espectador. Considerando que en el nudo del relato podríamos encontrar un momento de la trama de especial intensidad, acudimos al centro mismo del film; allí nos encontramos con una secuencia de fuerte carga emocional y simbólica; una secuencia fundamental para percibir la naturaleza

de la herida que atraviesa todo el relato y a todos los sujetos en él implicados: especialmente a Homer, al personaje y al actor que lo interpreta –Harold Russell– cuyas mutilaciones son reales y fueron sufridas en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial; pero también a William Wyler, quien además de comparecer como director de la película lo hace a su vez como veterano de la Segunda Guerra Mundial; y sin duda también a los espectadores, a quienes, aun sin haber estado en aquella batalla la emoción nos asalta.

Cabe preguntarse qué hay en esta secuencia central que despierta una emoción tan fuerte y consigue que alcancemos a saber, en términos de pasión y compasión, el padecimiento del hombre, de la mujer, y de los niños que en ella comparecen. No hablamos de identificación, sino de resonancias inconscientes que asaltan al sujeto de deseo. Para intentar dar respuesta a esta pregunta, delectremos el núcleo de la secuencia en su literalidad (5).



F.2



F.3

El hombre en escena apunta y dispara (F.2) a una diana (F.3): un dibujo que consiste en varios círculos concéntricos cuyo núcleo es el objetivo de la bala que sale proyectada a gran velocidad desde el arma que porta el hombre en cuestión y que activa pulsando un gatillo, llevado por el deseo de tocar el centro, de atravesarlo, y acompañado por la destreza necesaria para conseguirlo. Y lo consigue.

La mujer que desea a ese hombre que desde su vuelta, mutilado, la rehuye, observa la puntería de aquel a quien desea, su capacidad para acertar. La mujer toma en sus manos la diana y felicita al tirador (F.4). Deja caer los brazos quedando la diana sujeta por sus manos a la altura de sus caderas, justo sobre el lugar que ocupa su sexo (F.5).

El hombre manipula el arma, abstraído, sin apenas mirar a la mujer, quien sigue sosteniendo lo que hasta hace un momento ha sido el objetivo de la puntería del hombre (F.6). Sin rodeos, la mujer le recuerda que por carta estableció el compromiso de casarse con ella cuando regresase de la guerra (F.7).



F.4



F.5



F.6



F.7

Él continúa concentrado en su arma, y cuando está limpiando el cañón la mujer le advierte del peligro que supondría que estuviese cargada; teme el accidente (F.8). El hombre, ante esta advertencia, reacciona violentamente defendiendo su capacidad para manejar el arma (F.9); se revela ante la advertencia sobre su posible incompetencia, sobre su posible impotencia. Hasta el momento, ante la mujer, se ha mostrado impotente, en tanto que no ha respondido a la interpela-



F.8



F.9

ción sexual femenina. La inexorable cita con lo real que supone la relación sexual se demora, y es que en este caso está cargada con una especial dosis de aspereza: la mutilación real del hombre sin manos, mutilación que podemos leer como metáfora simbólica de la castración. Sin manos con las que acariciar a la mujer y con unos brazos en periodo de cicatrización a cuya extrañeza habría de enfrentarse esa mujer a la que el hombre considera, quizá, demasiado frágil.

Así, sin poder canalizar la pulsión sexual, sin poder transformarla en deseo, el hombre estalla en un ataque de violencia desatada (F.10): rompe los cristales de la ventana a través de la que, llevados por la curiosidad, miraban los niños, para mostrarles con toda la crudeza los ganchos y su poder destructor (F.11).



F.10



F.11

Atendiendo a la totalidad del film podemos observar que *la trama Homer* tiene cuatro capítulos decisivos: en el primero de ellos, Homer es incapaz de sostenerse ni sostener nada en la reunión familiar-vecinal de bienvenida; en el segundo -el que acabamos de revisar- Homer se esconde a pegar tiros en el garaje y allí acude Wilma para ponerse ella, simbólicamente, en el lugar de la diana; en el tercero, Fred (héroe de guerra cuyas menciones de honor, despreciadas por él, son admiradas profundamente por su padre), opera como *destinador* de la tarea heroica que aguarda a Homer (F.12): casarse con Wilma -responder a la mujer, enfrentarse a lo real, *poder acceder a la fase genital* (6)-; en el cuarto y último capítulo, desenlace del film, Homer y Wilma se casan.

Asumiendo el consejo de Fred -la tarea heroica destinada-,



F.12



F.13



F.14

Homer muestra a Wilma sus cicatrices (F.13), acto que conduce a la posibilidad del abrazo (F.14). Ese abrazo que parecía imposible en la bienvenida a casa (F.1).

Y tras el abrazo, llega la boda, es decir, la ritualización pública de la posibilidad de relación sexual entre el hombre y la mujer que se desean.

La puesta en escena de la ceremonia de matrimonio entre Homer y Wilma concede especial protagonismo a las manos de uno y otro, pues los ganchos de hierro de Homer habrán de sostener las suaves manos de Wilma, y tener la destreza de colocar el anillo de compromiso en el lugar exacto, sin error.

Homer sostiene la mano de Wilma y un nuevo círculo, el anillo, será atravesado con exactitud, como lo fue el centro de la diana, conducido por esas, ahora sí, nuevas manos de Homer sobre las de su mujer (F.15).



F.15

NOTAS

- 1 El concepto de cine clásico lo tomamos de la teoría elaborada por Jesús González Requena en *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Colección Trama y Fondo. Castilla Ediciones. Valladolid (2006).
- 2 En estos términos define González Requena la idea de «sutura simbólica» en: «Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro». *Trama y Fondo* n° 4. Madrid, 1998, p.21.
- 3 Concepto ya planteado por Lacan cuya definición adoptamos de González Requena: «El texto: tres registros y una dimensión». *Trama y Fondo*, n° 1, Madrid, 1996. p. 31.
- 4 La nomenclatura aristotélica divide la narración en tres etapas: *planteamiento, nudo y desenlace*.

- Aristóteles: *Poética*. Alianza Editorial. Madrid (2004). p. 81.
- 5 Minutos 1:21:11-1:24:51; duración total del film: 2:43. *The Best Years of Our Lives* (*Los Mejores Años de Nuestras Vidas*, William Wyler). EEUU: Samuel Goldwyn, 1946. DVD distribuido en España por MGM Home Entertainment España S.A., 2005.
- 6 González Requena, Jesús: «El Soberano Bien». *Trama y Fondo*, nº15. Madrid, 2003. p.50.